

ゴヤ銅版画集『戦争の惨禍』

——その成立と主題における試論——

古田 敦子

はじめに

一七四六年、スペイン、サラゴースの小村フエンデトードスに生まれたゴヤは、近世から近代へと移行するヨーロッパ美術の過渡期に位置づけられる。一八二八年、フランスのボルドーにて客死する八十二年間の生涯で、彼はほぼ五百点の油絵、二百八十点の版画及び千点にのぼる素描を制作した。彼による四大版画集『ロス・カプリチオス』、『戦争の惨禍』、『闘牛技』、『ロス・デイスパラテス』のうち、本稿で取り上げる『戦争の惨禍』は、対ナポレオン独立戦争（一八〇八—一四年）の只中に刻み始められた腐蝕銅版画集で、六十年代半ばより七十年代半ばにかけて、かなり長期にわたって制作されたものである。

一七九二年から九三年、ゴヤは、カディスで重病に倒れ、以後、全く聴覚を失ってしまう。この病気を境に、彼の作品は幻想や寓意による独自の世界を展開し始める。確かに病後の作品は、それ以前

のものに較べて現実を直視する彼の姿勢が明確にうかがえるようになる。これにはフランス革命の影響のもとで、自由主義の洗礼を受けたゴヤ流の啓蒙主義思想の現れがある。自由主義、あるいは啓蒙主義思想がゴヤの作品に現れた最初の例は、一七九九年に発売された銅版画集『ロス・カプリチオス』^(註2)においてであった。彼はそこで、当時の知識人階級と同様、スペインの悪政や宗教裁判に代表される後進性、聖職者の腐敗墮落を攻撃し批判している。

『ロス・カプリチオス』の多くは、寓意や象徴に託しての表現である。イギリスの諷刺画家たちのあいだでは、象徴主義に基づく動物の利用はすでに確立された伝統であり、ゴヤの時代にはイギリスやフランスから、そうした絵画や下絵類が版画のかたちでスペインに入ってきていた。ゴヤは同版画集において、このイギリスの諷刺画の伝統にならって痛烈な社会批判を行なうと同時に、ゴヤ自筆と推せられる43番の有名な題詞、「理性の眠りは怪物を生む」^(註5)が示すように、悪政や人間の不条理を「理性の眠り」が生み出すものと解釈して、「理性」または「真実」への信仰を、版画集や素描におけるライト・モディーフとしていくのである。

だが、一八〇八年に勃発した独立戦争の光景を描いた『戦争の惨禍』のうち、64番までの作品群は、全くの写実主義を貫いている。それは戦争によって引き起こされた様々な悲惨な場面、さらには非常事態に臨んで表面化した人間の最も不条理な面を描き出すのに適切な表現方法と映ったからであろう。あくまでも現実から目を逸らさず、社会もしくは個々の人間への鋭い視線がそこには感じられる。一方、65番以降の、「強調されたカプリチオ」と呼ばれる作品群において、再び寓意や象徴を駆使しての社会批判となり、それ

らの主題解釈は、『ロス・カプリチオス』以上に難解なものとなっている。ヴェントウーリはこの多彩な版画集の特質を、「絵画性という点からも、自発性、ニエアンス、一貫性、統一性がいっそう強まり、また人間的な点からも描かれた悲劇のより深刻な意識によって『ロス・カプリチオス』よりもはるかに優れている。挿絵的性格は減少し、純粋な芸術の支配が頻度を増す^(註6)」、と述べている。

本稿において私は、『ゴヤの銅版画集『戦争の惨禍』の成立過程及び各作品、特に「強調されたカプリチオス」の主題解釈を試みた上で、人間の生と死の問題を深く掘り下げた本版画集に託したゴヤの意図やその思想について考えたいと思う。

註

- (1) 『ロス・カプリチオス Los Caprichos』及び『闘牛技 La Tauromaquia』は、『ゴヤの生前 一七九九年及び一八一六年の出版』これに対して、『戦争の惨禍 Los Desastres de la Guerra』と『ロス・ディスパラテス Los Disparates』は、『ゴヤの死後、王立サン・フェルナンド美術アカデミーの手で、一八六三年と翌一八六四年にそれぞれ出版。これら腐蝕銅版画集の制作の他、一八一九年以降、リトグラフも手がけている。こうした版画技法の多彩さは、スペインにおいては革新的である。

- (2) 本稿でしばしば言及するゴヤの自由主義思想とは、『ゴヤのみならず当時の理念であった共和主義を、啓蒙主義思想とは、ゴヤのみならず当時のスペインの知識人階級の人々が、この共和主義に傾倒して、スペインの近代化を計ろうとしたことを指す。

- (3) 一七九七年、七十二枚のシリーズとして発売予告され、さらに八枚の作品と扉絵にシルクハットを被った自画像を付加して一七九九年に出版。同版画集全体の着想、特にそのタイトルは、ジャック・カ

ロー及びジョヴァンニ・バッティスタ・ティエポロの影響がある。アクワティントとエッチングを併用した技法で、素晴らしい光の効果を達成。同版画集は、本国スペインよりも、まずフランスにおいて評価された。ボードレールはこの版画集を、「ゴヤの偉大な強みは、真実らしい怪物性を創造したことにある。彼の怪物たちは生活力をもち調和的に生まれついている。ありそうな不条理の方向に彼ほど大胆に進んだものはなかった。これらのあらゆる大げさな身振り、猥雑な顔、悪魔的なきめつ面には人間性がしみわたっている。」(坂本 満訳)、と賞讃している。

- (4) 啓蒙主義の知識人には、ホペリヤーノス (Gaspar de Jovellanos 一七四四—一八一二) やモラティン (Leandro Fernández de Moratin 一七六〇—一八二八) 、メレンデス (Meléndez Valdés) 等がいた。

- (5) カプリチオ 43 番は、かつて扉絵として制作され、その下絵素描には、「フランシスコ・デ・ゴヤが描き込んだ普遍的言語、一七九七年」のタイトルが認められる。

- (6) Lionello Venturi: Peintres Modernes, Paris, 1941. 「近代画家論」第一章、坂本 満訳、三九頁。

第一章 『戦争の惨禍』概要

I. 制作時代

銅版画集『戦争と惨禍』は、テーマの上で大きく三つのグループに分類することができる。

- (1) 戦争の情景 (デサストレ 1—47 番)
(2) 飢饉 (同 48—64 番)

(3) 「強調されたカブリーチ」(同65―82番)

対ナポレオン独立戦争の情景及び一八一一年から一二年にかけての大飢饉を扱った、64番までの二大グループは、『ロス・カブリーチ』の幻想と寓意の世界から一変して写真主義によって一貫している。この点では、一八一六年に発売された『闘牛技』との関連が考えられるだろう。他方、後期の「強調されたカブリーチ」は、テーマ、様式、銅版のサイズやその材質においてこれら二大グループとは明確な一線を画し、再び、『ロス・カブリーチ』同様の寓意の世界を展開している。

本版画集の銅版は全てその左上隅(従って原銅板では右上隅、以下同様)にゴヤ自身によるナンバーを刻んでいる。しかも、「強調されたカブリーチ」を除く五十七枚には、左下隅(原銅板では右下隅、以下同様)にもナンバー(初期ナンバー)を確認することができ。「強調されたカブリーチ」が、左下隅のナンバーを持っていない以上、すでにそれ以前、戦争及び飢饉を扱った作品群のみで、ゴヤは一度セットにまとめようとしたのであろうか。初期ナンバーによる配列では、戦争の情景と飢饉のテーマが秩序なく混合され、ナンバーもしばしば重複している(例えば、銅版左上隅に施された最終ナンバー31、37番の二枚の初期ナンバーは共に32番)。この事実から、ゴヤの友人が版画の順序を整理するよう彼に助言し、これに従って二番目の番号を左上隅に施したのもと考えられる(註7)。いずれにせよ、初期ナンバーを持つ戦争及び飢饉をテーマとしたグループは、最終段階でデカストレ2―64番までに組み換えられ、その際、十六枚が削除されたと推測できよう。本版画集には、初期ナンバ

68番を左下隅に持つ銅版が見あたらないのである。

ところで、ゴヤは版画集の制作が全て完了した時点で、その試刷りを一つのセットにまとめ、友人のセアン・ベルムーデスに委託している。当のベルムーデスのセットのタイトル頁には、次の文章が記されていたが、これについては、ゴヤの自筆ではなく、能書家もしくは銅版制作を専門とする者の手によるという解釈もある(註8)。

「八十五枚の版画によるナポレオンに対するスペインの血みどろの戦争の宿命的結末と、その他の強調されたカブリーチ」。創案、素描及び版画制作は全て画家D・フランシスコ・デ・ゴヤ・イ・ルシエンテスのオリジナルである。マドリッドにて。」(註9)

ベルムーデスのセットを構成する八十五枚の版画全てには、注目すべきことに、ゴヤ自筆とされる鉛筆書きの題詞が記入されていた。ベルムーデスの娘から同セットを譲り受けたカルデレーラは、ゴヤがこのセットをベルムーデスに託した理由として、タイトル頁の文章と各版画に付されたこの題詞を訂正してもらうためであったと解釈している(註10)。

本版画集の制作年代は、カルデレーラによる一八一〇年から一八二〇年が定説となっている。最初期に刻まれた版画中の三枚(20、22、27番)に、一八一〇という年記が刻まれており、一八一〇年頃より制作に着手したのであろう。しかし、制作終了年については、同説を支える具体的根拠はなく、第四章で詳述することになる。

前述したように、ゴヤは、「強調されたカブリーチ」の制作に入る以前に一度セットにまとめようと考えたらしい。何故、その時点で出版しなかったのだろうか。また、全作品完成後、公刊しなかったことについても同様の疑問が発せられるであらう。後者の理由

として可能性が高いのは、本版画集にみられる反教権的、自由主義の態度を、フェルナンド七世の王政下で公表することは事実上不可能であつたからである。また、「強調されたカプリーチ」の制作以前にもし出版に踏み切つていたならば、ゴヤの版画は、彼の意志とは裏腹に自由主義者弾圧のための道具と成り得たものとみなされる。しかも、一八一四年、彼の二点の『マハ』が異端審問所から告発された事実からしても、ゴヤが「強調されたカプリーチ」を含む全シリーズを発表することは、確実に投獄されることを意味したと推せられる。^(註11)

II. 王立サン・フェルナンド美術アカデミーによる

『戦争の惨禍』第一版

ゴヤの死後、息子ハビエルによつて売却された『戦争の惨禍』八十枚の原銅板は、一八六二年十一月、他の銅版画集『ロス・ディスパラテス』の十八枚と共に、D・ハイメ・マチェーンを介して王立サン・フェルナンド美術アカデミーにもたらされた。翌一八六三年、アカデミーはこの八十枚をもとに、第一版を出版するが、この時、ジャック・カロー^(註12)の有名な銅版画集 *Las Miserias de la Guerra* にちなんで、*Las Desastres de la Guerra* と総タイトルがつけられた。個々の題詞は、当時アカデミー会員であつたカルデレーラ所蔵の、例のベルムーデスのセットに記されたゴヤ自筆とされる鉛筆書きの題詞に似せて、銅板彫刻師の手で銅板に移された。また、ベルムーデスのセット八十五枚に含まれていた版画中、初版から削除された五枚のうち三枚は、鎖につながれた四人をテーマとし

ていた。この三枚は、本版画集の作品と比較してサイズがひとまわり小さく、銅板にナンバーが刻まれておらず、本版画集の一部を構成するものではないだろう。残りの二枚、つまり、本版画集の最終作品として意図されたデサストレ81、82番の原銅板は、一八七〇年四月にバリのポール・ルフォールがアカデミーに持ち込むまでその所在が知れず、一八六三年の初版からは欠落する結果となつた。^(註13)

アカデミーによるこの第一版の刊行に際して、原銅板の幾枚かにはきずや時間による腐蝕の跡が見られたため、その部分にバーニシヤ^(註14)が加えられた。また題詞を刻む余白をつくるために、銅板の下辺のアクワティントにバーニシヤ^(註14)が加えられ、オリジナル作品のサイズは変更された。さらに、縁取りが施され、何枚かには、当時の美的センスにあわせて修正した跡が識別できる^(註14)。その上、第一版は銅板にインクを残したまま刷られたために、紙の白い地が画面にはみられない。残念ながらこれは、ゴヤの創作上の意図に反する仕上がりであつた。というのも、ゴヤによる試刷りでは、銅板がきれいに拭き取られ、また多くの場合、残された紙の白さが、ラビのほのかな青白い色調による効果を高めているからである。このように、王立サン・フェルナンド美術アカデミーによる『戦争の惨禍』第一版は、ゴヤの試刷りとはかなり趣を異にするものであつた。

註

(7) E. Lafuente Ferrari: *Los Desastres de la Guerra de Goya y sus Dibujos Preparatorios*, Barcelona, 1952, p. 54.

(8) Tomás Harris: *Goya, Engravings and Lithographs*, Oxford, 1964, vol. I, p. 140.

(9) 原文は次の通り。

'Fatales consecuencias / de la sangrienta guerra,' en España / con Buonaparte / y otros capichos enfáticos / en 85 estampas / Inventadas, dibujadas y grabadas, por el pintor original / D. Francisco de Goya y Lucientes / En Madrid'

- (10) ヘルムードスのセットにみられる鉛筆書きの題詞は、「二通りが確認される。下に記された方は、非常に軽く書かれている。カルデレーラは、これをヘルムードスの修正の跡とみている。これに対してハリスは、ゴヤの題詞に綴りの間違いが多々見られるにもかかわらず、それらのミスが全く訂正されていないことを重視し、この二通りの題詞について、軽く書かれた方を頼りに、最終的にゴヤがその上に清書したものと考察している。従って、題詞の修正を依頼したというよりは、ゴヤはヘルムードスに同セットを単に贈ったと解釈するのが妥当だと述べている。

ハリス、前掲書、vol. I, p. 140.

- (11) 本版画集の「ゴヤ生前の未公開については次を参照。

Pierre Gassier: Les Dessins de Goya—Les Albums, Fribourg, 1973. 「ゴヤ全素描」神吉敬三「大高保二郎共訳」第二巻、二〇七—二〇八頁。

- (12) Jacques Callot (一五九二—一六三五) フランスの画家。三十年戦争を描いた銅版画集『戦争の大悲惨 Misères et Malheurs de la Guerre』(一六三三年)。

- (13) アカデミーは原銅板の入手時に、この二枚の試刷りを取ったであろうが、一九五七年まで未公開。

- (14) 7、27、38、55番の原銅板。

E. A. Sayre: The Changing Image, Prints by Francisco Goya, Museum of Fine Arts, Boston, 1976, p. 130.

第二章 成立考察のための方法

I. 下絵素描、初期ナンバー及び銅版のサイズの検討

ゴヤが本版画集のために準備した下絵素描のうち、現存するのは全部で七十三枚である。この下絵素描に使用された紙の種類は、ある程度統一性が見出せる。一方、左下隅に確認される初期ナンバーは、必ずしも制作順に付されたのではないが、本シリーズの成立に到る過程を考察する上で、何らかの規準となりうる可能性がある。

また銅版(15)のサイズに関しても、制作初期のものは、戦争が最も激しい時期で、物資の不足からその大きさにむらがり、材質も悪い。

その後、多少の平穩を取り戻した独立戦争後期に制作されたと推測される銅版は、一定の大きさで統一がある。こうして銅版のサイズと下絵素描の紙の種類を検討した結果、最初に上げたテーマの分類とは別に、本版画集を制作順に大きく次の三グループに分類することが可能となろう。(16)

- (1) 戦争の情景を描いた初期作品群

▼制作時期 一八一〇年前後。

▼作品

デサストレ 3、6、11、12、13、14、15、16、17、18、19、20、21、22、23、24、25、26、27、30、41、44番

▼銅版のサイズ

物資の不足により、銅板も入手しにくく、サイズは一定していない。

▼下絵素描の紙

スペインの画家は、輸入されたネーデルランド製の紙を好んで使用していたが、ゴヤはこれを20番と27番（一八一〇の年記）のための素描と、15、18、19、24、25、30、41、44番及び「不名誉な勝利」と題された未発表作品のための素描に使用している。ネーデルランド製の紙で著名なものは、D & C BlauwとKoolがあげられる。しかし、一八一〇年頃は、ネーデルランド製の紙が入手しにくく、高価でもあったため、一八一〇の年記をもつもう一枚、22番のための素描は、スペイン製の紙 Joseph de Roda に描かれている。^(註18)

▼特徴

人物が比較的小さく中景に描かれ、全体的には、叙述的で精密に描写される傾向。エッチングによる線は明確で整理され、その間隔は狭く密接している。腐蝕を誤った跡が見られるものもあるが、粗悪な銅板の使用を余儀なくされたがためと思われる。

(2) 戦争と飢饉を扱った後期作品群

▼制作時期 一八一一年—一四年頃。

▼作品

デサストレ2、4、5、7、9、10、31、32、33、34、
35、36、37、38、39、43、46、47、48、49、50、51、
52、53、54、55、56、57、58、59、60、61、63、64、
69番。

▼銅版のサイズ 155×205 (Ⅲ)

▼下絵素描の紙

飢饉をテーマとした版画の下絵素描は全て一種類の紙で統一され、青味がかった紙の透かし模様は、神話の鳥やライオンの

尾である。

▼特徴

銅版の大きさは統一され、初期のものと比較して画中の人物は大きくなり、構図も優れたものとなる。エッチングによる人物の輪郭線はほぼ一定の幅をもち、腐蝕は最小限に留めている。ラビもしくはアクワティントを背景に用い、そのほとんどがエッチングを伴わず、深く腐蝕される傾向にある。その画面は暗い。

(3) 「強調されたカプリーチ」シリーズ

▼制作時期 一八一四—二〇年頃。

▼作品

デサストレ1、8、28、29、40、42、45、62、65、66、
67、68、70、71、72、73、74、75、76、77、78、79、
80、81、82番。

▼銅版のサイズ 175×220 (Ⅲ)

▼下絵素描の紙

比較的重手でソフトなスペイン製の紙を使用し、その透かし模様は、Oiva もしくは花冠装飾である。

▼特徴

同シリーズ全てが初期ナンバーを持たない。銅版のサイズは統一され、ほぼ同じで、成熟した技法を示す。エッチングによる線が画面を自由に走り、ラビもしくはアクワティントを用いた作品は減少する。

本版画集の、「不名誉な勝利」を含めて現存する画家自身の試刷

りは実に四百九十二枚を数える。この数多い試刷りが示すように、『戦争の惨禍』は、ゴヤの他の版画集に較べて、もっとも多くの段階を経て制作された。試刷りに使用した紙は二種類あり、一方は、セーラ Serra の商標をもつ。他方は、よりソフトで吸水性のある紙で、鳥の飾りのある盾の中に IHS という透かし模様、その下にローマニ Romani とある。紙の大きさはそれぞれ、ほぼ 220×300mm (セーラ) 、220×320mm (ローマニ) である。マドリード国立図書館所蔵の本版画集のための試刷りは、これらのセーラ、ローマニ両紙に刷られている。但し、ローマニ紙を用いた試刷りはほんの僅かで、しかも制作初期に刻まれたと推測される版画中、最初の段階のものに限定されるのである。^(註19)

II. ゴヤの銅版画制作手順

一般的なゴヤの銅版画制作手順は以下の通りである。^(註20)

(1) サンギース、水彩、クレヨン、もしくはペンとインクで下絵素描を描く。^(註21)

(2) この素描をあらかじめ湿らせ、銅板にのせてプレスにかける。

(3) 転写された図柄をエッチング・ニードルで銅板に刻む。

(4) 試刷り。^(註22)

(5) (4)の試刷りにペンなどで加筆修正し、これを目安としてドライポイントやビュラン彫りを施す。^(註23)

(6) 二回目の試刷り。

(7) (6)の試刷りの上に淡彩で加筆し、これをもとにアクワティントもしくはラビを施す。

(8) ハイライトやハーフトーンを生み出すために、銅板上のアクワティント(もしくはラビ)にバーニシャーを加える。^(註24)

ただ彼の場合、制作過程は決して組織的とは言えず、こうした通常の手順以外にも、アクワティントを銅板全体に施した後、デッサンを刻み、最後はバーニシャーを加えるという方法を採用している。^(註25)

さて、ローマニ紙を用いた試刷りが全て、初期ナンバーを刻む以前の、版画制作上の第一段階に属するものであったことは前述した。それらは、エッチングやドライポイント、ビュラン彫りによる線もしくは点の腐蝕にすぎず、第二段階でラビが施されるが(12、18、19、20、22、23番)、この段階ではセーラ紙を使用している。従って、ローマニ紙の試刷りをもつデサストレ12、18、20、22、23、24、41、44番は、版画集の最初期にまとめて着手され、銅板上のデッサンが完成した後、ローマニ紙に試刷りを行ない、さらに初期ナンバーを銅板に刻み、何枚かにラビを施して幾度かセーラ紙に試刷りを行なって仕上げていったと考えられる。ローマニ紙の存在から、ゴヤは、本版画集の制作にあたり、何枚かずつまとめて仕上げていったものと推察でき、かくして同時期に仕上げられたグループは、必然的に技法上の類似性をもつに到ったと思われる。

III. ゴヤの技法及び構図上の検討

エッチングが主に点や線の腐蝕であるのに対して、アクワティントは面の腐蝕であるところに特徴があり、淡彩同様の効果を生み出

す。ゴヤは通常、銅板に二度アクワティントを加えている。一般に、二度目のアクワティントは、最初より粒子の細かな松脂を使用するものだが、時としてゴヤは、二度目に粒子の荒い松脂を用いて、最初の時よりも深く腐蝕させている。この場合、版画は灰色の非常に暗いトーンを帯びることになる。ゴヤはこの技法のもとに無比の効果を達成した。また彼は、本版画集と『闘牛技』の僅かな作品で『ラビグ』という技法を駆使した最初の巨匠であり、時にはアクワティントも併用して、画面に淡いかな色調を生み出すのに成功した。

これから、本章第Ⅰ節及び第Ⅱ節において考察した事項に技法と構図上の検討を加えて、『戦争の惨禍』の全作品の成立過程を考察してみよう。これは、ゴヤが銅板に着手した時点を問題とし、かな

り時が経過した後に再度手が加えられた作品は、銅板に最初にエッチングが施された順に従うものとする。

△略号▽

E : エッチング。 D : ドライポイント、 Bu : ビュラン彫り。 A : アクワティント。 BA : アクワティントの後、バーニシャーで処理。 L : ラビ。 BL : ラビの後、バーニシャーで処理。 B : バーニシャー。 S : スクレーパー。 サイン : ゴヤの署名。 年記 : 制作年。 制作過程 (Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ) は、試刷りで作品完成に到る段階を示す。 E ナンバー : 初期ナンバー。 L ナンバー : 最終ナンバー。

※印の作品は、最終ナンバーを付した試刷りが残っていない。

初期作品群 (一八一〇年頃)

第一グループ

○画面の人物は、小さく中景に蜷集し、背景と同様、叙述的、精密に描写。全体的に視点の統一性に欠く。
○何枚かの銅板に、ラビを施す。
○銅版のサイズ、ほぼ 160×235。
○12、18、19、20、22、23、24、41、44番の試刷りは、ロマーニ紙を使用。

E ナンバー	L ナンバー	銅版の サイズ(mm)		制 作 過 程					下 絵 素 描	
		I	II	III	IV	V	材 質	紙 の 種 類	サンギース	Josepn de Roda
7	4	160×250	160×235	E	E、D	L、Bu、B	LE ナンバー	LE ナンバー	サンギース	Josepn de Roda
22	16	160×250	160×235	E	E、D	L、Bu、B	LE ナンバー	LE ナンバー	サンギース	Josepn de Roda

不 名 誉 な 勝 利	24	19	18	16	15	14	13	12	11	10	8
	12	19	11	18	44	23	25	24	27	41	20
	160 × 220	160 × 235	165 × 235	160 × 210	160 × 235	160 × 240	165 × 235	160 × 255	165 × 235	160 × 235	160 × 235
E、 Bu、 D	E、 D	E、 D	E、 D	E、 Bu、 D	E、 Bu、 D	E、 Bu、 D	E、 D	E、 B	E、 D	E、 Bu	E、 Bu
	E、 D	E、 サイ ン Bu	L	E、 Bu、 D	E、 Bu、 D	E	E、 D	E、 B	年サイ Bu イン E、 記 D	サイ E イン	年サイ E イン
	E、 Bu	L、 D	E ナン バー	BL	LE ナン ナンバ ー	LE ナン ナンバ ー	サイ ン	LE ナン ナンバ ー	E、 Bu	LE ナン ナンバ ー	L、 Bu
	L	LE ナン ナンバ ー	L ナン バー	LE ナン ナンバ ー			LE ナン ナンバ ー		L、 B		L ナン バー E ナンバ ー
	LE ナン ナンバ ー								L ナン バー E ナンバ ー		
サン ギース	サン ギース	サン ギース	ペン、 淡彩 サン ギース	サン ギース	黒鉛 サン ギース	サン ギース	サン ギース	サン ギース	サン ギース	黒鉛 サン ギース	黒鉛 サン ギース、 サン ギース
Kool	Joseph de Roda	D'Seille & Wend	?	D & C Blauw	Kool	Joseph de Roda	Kool	Kool	D & C Blauw	D & C Blauw	Kool D & C Blauw

第二グループ

27	26	25	23	22	21	20	19	17	<p>○背景、人物ともに幾分整理され、焦点が定まる。エッチングによる線の間隔がせばまり、明暗のコントラストは強い。</p> <p>○ラビを施した後、バーニシャーで処理した作品が登場。</p> <p>○銅板の不足から、サイズはまちまちなものとなる。</p> <p>○13、14、15、30番は、2枚の風景画の銅板の裏面を使用。</p>
26	6	21	14	15	30	13	10*	17	
145 × 210	140 × 210	145 × 220	155 × 165	145 × 165	140 × 170	145 × 170	150 × 215	145 × 215	
E、 Bu、 D	E、 B	E	Bu、 D	E、 Bu、 D	E、 Bu、 D サイン	E、 Bu、 D	E	E、 D サイン	
L	L	BL	BL	LE ナン バー	LE ナン バー	L	Bu E 不完全 ナン バー	Bu サインの完成	
E ナン バー	E ナン バー	E ナン バー	LE ナン バー			LE ナン バー		LE ナン バー	
B、L ナン バー S	L ナン バー	L							
		L ナン バー							
		淡褐、 ペン	サンギース	淡褐、 黒鉛筆	ペン、 セピア、 黒鉛筆	サンギース			
		Joseph de Roda	Oliva	D & C Blauw	D & C Blauw	Oliva			

後期作品群（二八一—一四年頃）

第一グループ

○構図的には、初期作品群と同様、叙述的である。
○背景は、ラビもしくはアクワティントによって処理。
○銅版のサイズは厳密には一定でない。

38	37	36	34	29	28	5	2	1
64	55	49	58*	9	5	57	35	34
155 × 205	155 × 205	155 × 205	155 × 205	155 × 210	155 × 210	155 × 205	155 × 205	155 × 205
E	E	E	E	E	A、E、 D、N、 E	E	E	E、 D
A、 D	E、 L、 N	L	BA、 Bu、 B	A	D、 B	BA	BL、 D	D、LE、 Bu、N、 N
E、 N	L、 N	Bu、LE、 B、N	E、 N	Bu、E、 B、N	L、 N	Bu、LE、 B、N	D、LE、 Bu、N、 N	D
D、L、 Bu、N				BA、L、 Bu、N				
サン ギース	黒鉛 サン ギース	サン ギース	サン ギース			サン ギース		
淡 青 色 の 紙	淡 青 色 の 紙	淡 青 色 の 紙	淡 青 色 の 紙			淡 青 色 の 紙		

55	46	44	43	34	31	3	第二グループ ○人物が画面中央に集中し、ピラミッド構図を形成。 ○アクワティントを最初に付加する特殊な処理がある。 ○画面は暗い。	47	45	41
50	51	63	53	4	60	59		48	54	7
155 × 205	155 × 205	155 × 205	155 × 205	155 × 205	155 × 205	155 × 205		155 × 205	155 × 205	155 × 210
E	E	A、 E、 B	E BA、 L、 Bu	E A、 L、 D	E	BA、 E		E	E	E
BA、 D	BA	LE ナン B ナン バ	LE ナン B ナン バ	LE ナン B ナン バ	BA E ナン B ナン バ	LE ナン B ナン バ		BL、 B	L、 Bu	E E ナン D、 ナン B B
LE ナン B ナン バ	LE ナン B ナン バ				Bu、 B	L ナン B ナン バ		Bu、 B	LE ナン B ナン バ	LE ナン B ナン バ
サンギーンヌ	サンギーンヌ	サンギーンヌ	サンギーンヌ		サンギーンヌ	サンギーンヌ		サンギーンヌ	サンギーンヌ	
淡青色の紙	淡青色の紙	淡青色の紙	淡青色の紙		淡青色の紙	淡青色の紙		淡青色の紙	淡青色の紙	

51	55	49	48	42	36	35	32	30	第三グループ
39	52	32	3	33	2*	61*	37	56*	
155 × 205	155 × 205	155 × 205	160 × 220	155 × 205	155 × 205	155 × 205	155 × 205	155 × 205	
E	E	E	E	E	E	E	E	E	○人物が画面中央に大きく描かれ、タッチは明快。 ○背景には、ラビを使用。
L	L、 D、 Bu	L、 Bu	L、 B	L	EE、 ナ L、 ン バ D	L、 D、 Bu	L、 E	DE、 ナ ン バ 	
LE ナ ン バ D	LE ナ ン バ 	L、 D、 Bu	LE ナ ン バ Bu、 D	L、 Bu	D、 Bu	E ナ ン バ 	LE ナ ン バ 		
	サン ギ ー ヌ					サン ギ ー ヌ		サン ギ ー ヌ	
	淡 青 色 の 紙					淡 青 色 の 紙		淡 青 色 の 紙	

第四グループ

○画面の人物が最大で、何らかの事件をテーマとしている。
○技法、構図の両面ともに熟達。

57	53	40	39	33	32
38	46	43*	36*	47*	31*
155 × 205	155 × 205	155 × 205	155 × 205	155 × 205	155 × 205
E	E	E	E	E	E
BA	BA、 L	Eナン バー BA	Eナン バー BA	BL、 D、 Bu	BA、 B、 D
E、E ナン バー B	B、 Bu、 D	Eナン バー B	Eナン バー B	Eナン バー B	Eナン バー B
					D
サン ギー ヌ		サン ギー ヌ			
?		?			

デサストレ3番に関しては、銅版のサイズから、初期作品群に含めることも可能だが、人物が画面に占める割合や構図のまとまり、さらに初期ナンバーが48であったことから、独立戦争の後期に位置づけた。(註30)

以上、まずは戦争の情景及び飢饉をテーマとした作品群について、その成立順にグループ別分類を試みたが、各グループの技法に關して、完全統一を見出し得なかった。これには今後、詳細な検討を必要としようが、本版画集の成立過程をここに考察したことにより、ゴヤの版画制作における興味が徐々に変化していった様子をつたえることができる。

すなわち、後に『戦争の惨禍』としてまとめられる版画を刻み始めた当初、ゴヤは、戦争や飢饉によるスペインの悲惨な情景を、現実に則して鋭く写實的に描いていた。しかし制作の進行に従い、彼の興味は、現実の光景をただ単に画面にうつしとる作業から、悲劇的な人間の姿に焦点をあてて、苦難の中で生きる民衆の声、訴えを彼らにかかわって表明すること、さらには、戦争によって表面化した

人間の恐るべき深層をえぐり出すことに向けられていく。つまり、戦争の客観的描写から、その戦争の中を生き抜き、あるいは死んでいく人間存在の凝視へとゴヤの眼は移っていったのである。必然的に、画面における人物の比率は増大し、背景は簡略化されていく。また、技法や構図に対するゴヤのあくなき探究は、スペインの悲劇、深刻さを、見るものが戦慄を覚えずにはいられない、悲しいまでの感動的な効果に到達せしめているのである。罪なき民衆の悲惨な嘆きを聞くにつれ、ゴヤのやり場のない憤りは、スペイン国家を牛耳る修道僧や官吏に再度向けられるのである。そして、終局的には、『ロス・カブリーチ』の時代より培れてきたゴヤの社会批判の立場を強く表明するようになるのである。この立場はさらに、『強調されたカブリーチ』として痛烈な展開を示す。

ところで、デサストレ1、8、28、29、40、42、45、62番は、銅版のサイズや下絵素描の紙の種類の点で、65番から82番までの作品と一致し、最終ナンバーしか持たず、様式的にも「強調されたカブリーチ」シリーズと酷似している。さらにテーマも、寓意もしくは諷刺の要素を含んでいる。従って、これらは「強調されたカブリーチ」と同時期に刻まれ、後から戦争及び飢饉のグループに挿入されたと思われる。この八枚の版画の存在から、「強調されたカブリーチ」シリーズは、その制作当初においては、戦争と飢饉を扱ったグループに加えて、その内容を充実させる目的で着手されたと推せられる。この意味においても、「強調されたカブリーチ」を二つに分類することができよう。ひとつは、前述した戦争と飢饉のグループを完成させる目的で刻み始め、それが「強調されたカブリーチ」へと発展した作品。第二は、より深く社会批判や修道

士の諷刺を意図した作品である。技法的には、同シリーズをなす作品の多くは、ベルムデスのセットに挿入されていた三枚の囚人を描いた版画と同様、エッチングやドライポイントの、線もしくは点の腐蝕のみで制作されている。^(註31)

ただ、デサストレ69番に関しては、初期ナンバー（最終ナンバーと同数の69）の存在や、銅版のサイズが後期作品群に近いことから、戦争と飢饉をテーマとしたグループの一枚として扱うべきかもしれない。しかし、背景に描かれた怪物が、「強調されたカブリーチ」の後半になって登場するそれに酷似している点から、私としては、同シリーズの第二グループに入れたと思う。他の作品については、ほぼナンバー順に制作されたものと推測される。

「強調されたカブリーチ」の各作品は唯一のナンバーしか持たず、以下のリストにおいては、それが刻み込まれた段階に、「ナンバー」とのみ記入した。

註

(15) 銅板、原銅板は、銅版面制作に使用されたものを、銅版は、その銅板を腐蝕して出来あがった版面作品を指す。

(16) 主にウィリアムズの様式による分類を参考にしたが、他にセイヤー及びハリスの文献からも引用した。

Gwyn A. Williams: *Goya and the Impossible Revolution*, London, 1976, pp. 153-156.

セイヤー、前掲書、pp. 129-30.

「強調されたカブリーチョ」(一八一四—二〇年頃)

第一グループ

○タッチが細く荒々しい。写真主義的傾向を残す。
○銅版のサイズに完全な統一が見られない。

ナンバ ー品	銅版の サイズ (mm)	制 作 過 程				材 質	下 絵 素 描 紙 の 種 類
		I	II	III	IV		
28	175 × 215	ナンバ ー E、 D、 D	L、 D、 (Bu)			サンギース	Olvaもしくは花冠
29	175 × 215	E、 Bu、 D	ナンバ ー Bu	Bu		サンギース	Olvaもしくは花冠
40	175 × 215	E	ナンバ ー Bu、 D			サンギース	Olvaもしくは花冠
45	165 × 220	E	ナンバ ー Bu、 D	A、 (L)		サンギース	Olva
68	160 × 220	E	ナンバ ー Bu	L		サンギース	Olva
62	175 × 220	E、 B	ナンバ ー Bu、 B	L、 Bu		サンギース	Olvaもしくは花冠
8	175 × 220	E	ナンバ ー D			サンギース	Olvaもしくは花冠
42	175 × 220	E	ナンバ ー	Bu		サンギース	Olvaもしくは花冠
65	175 × 220	E、 Bu	ナンバ ー Bu、 B	Bu	A、 L、 Bu		

78	77	76	75	73	72	71	70	74	69 (69)	第二グループ ○暗喩によって社会批判、修道士批判を色濃く表明。 ○ラビやアクワティントはほとんど使用されず、タッチは第一グループに較べて明確。		67	66
175 × 220	175 × 220	175 × 220	175 × 220	175 × 220	175 × 220	175 × 220	175 × 220	180 × 220	155 × 200			175 × 220	175 × 220
E、 B	E	E	E	E	E	E	E、 B	E	E、 Bu	第二グループ ○暗喩によって社会批判、修道士批判を色濃く表明。 ○ラビやアクワティントはほとんど使用されず、タッチは第一グループに較べて明確。		E	E
D、 Bu、 B	ナン バー	ナン バー	ナン バー	ナン バー Bu、 B	ナン バー E	ナン バー B	Bu、 D	ナン バー	BA、 L			ナン バー D	ナン バー
	BA (L)	D、 Bu	A (L)、 Bu				D、 Bu	Bu				D	A、 (L)、 B
	D											BA、 Bu、 B	
サン ギース	サン ギース	サン ギース	サン ギース	サン ギース	サン ギース	サン ギース	サン ギース	サン ギース	淡褐 + 白 グワッ シユ			サン ギース	サン ギース
Olva もしくは 花冠	Olva もしくは 花冠	Olva もしくは 花冠	Olva もしくは 花冠	Olva もしくは 花冠	Olva もしくは 花冠	Olva もしくは 花冠	Olva	Olva もしくは 花冠	?			Olva もしくは 花冠	Olva もしくは 花冠

1	82	81	80	79
175 × 220	175 × 220	175 × 220	175 × 220	175 × 220
E	E、 D	E	E、 B	E、 B
ナン バー Bu	ナン バー Bu、 B	ナン バー D、 Bu	ナン バー B	ナン バー
	A	Bu		
サン ギース	サン ギース	サン ギース	サン ギース	サン ギース
Oiva もしくは 花冠	Oiva もしくは 花冠	Oiva	Oiva もしくは 花冠	Oiva もしくは 花冠

(17) 「不名誉な勝利 Infame provecho」という題詞は、この版画の下絵素描に鉛筆書きされていたというが明らかではない。

(18) 初期作品群のための素描に使用された紙は他に「A.F. Capellades」と剣、Capellades Malesse と十字、Alva と杯の透かし模様があげられる。

(19) ヘルム・デス及びジルの試刷りのセットは全てセーラ紙であるが、これらは版画制作の過程で、後半もしくは最終段階に属す。本版画集の中で、独立戦争後期に刻まれた作品群や「強調されたカプリ・チョ」のための試刷りには、ローマニ紙を使用していない。ローマニ紙に刷られた試刷りを含む版画とその制作段階は次の通りである。デサストレ12番(H、I₁)、18番(H、I₁)、19番(H、I₁及びI₂)、20番(H、I₁)、22番(H、I₁)、23番(H、I₁)、24番(H、I₁)、41番(H、I₁)、44番(H、I₁)。* Hはハリス、前掲書、第二巻カタログの試刷りの分類番号を指す。

(20) ギャの銅版画制作手順について、そのほとんどをハリスの文獻から引用した。ハリス、前掲書、vol. I, pp. 39-41。

(21) 『戦争の惨禍』のための下絵素描は、ほとんどがサンギースで描かれている。淡彩など、サンギース以外の素描をもつのは、デサストレ11、15、21、30、69番のみ。また20、41、44、55番のための各素描は、サンギースの他に黒鉛を使用している。12、16、18、19、20、22、23、24、25、41、44、48、49、50、51、52、53、55、58、59、60、61、62、63、64番の各素描は、サンギースや黒鉛による枠組をもつ。銅板に転写した跡が確認できるのは、19、24、27、30、43、48、52、56、58、61、64番及び「不名誉な勝利」の各素描である。

(22) この試刷りは、下絵素描と左右同じ向きで現われる。従って、版画作品とは左右逆向きである11、14、15、30、69番のための素描は、銅板に転写した跡も残っていないことから、直接には転写されなかった単なる習作素描とみなせよう。

(23) 本版画集の何枚かは、この段階で初期ナンバーを刻んでいる。

(24) 幾枚かの原銅板は、全作品の制作完了後、最終ナンバーを刻む段階で、再度デッサンを修正したり、アクワティントを加えるなどの作業が認められる。

ハリス、前掲書、vol. I, pp. 141-147.

- (25) 53、59、60、63番は、ハイライトの部分にバーニシヤーの跡を強く残す。これらと類似したアクワティントの粒子を持つ36、38、50、69番と同様、ハイライトには腐蝕止めがなされていない。

ハリス、前掲書、vol. I, p. 40.

- (26) ゴヤがアクワティントを初めて使用したのは一七七八年で、一連のペラスケスの絵画による模写及び『ドン・フェルナンド親王』他の版画においてである。

- (27) 飢饉をテーマとした作品の多くは、この手法による制作である。

- (28) ラビの発明については、一七八〇年出版の Jean-Baptiste Le-prince, *Découverte du procédé de la gravure au lavis* が最初であるという。インクによる淡彩同様の効果を生み出す点で、アクワティントと類似するが、アクワティントのように粒子を使用せず、直接銅板にブラシや羽根によって酸を塗る、より簡単な技法である。

- (29) デサストレ 3、5、7、9、26、28、32、33、34、35、36、38、39、43、45、46、48、49、57、60、62、63、64、65、66、68、75、77、82番

- (30) ウィリアムズ、前掲書、p. 148.

- (31) 1、8、29、40、42、67、70、71、72、73、74、76、78、79、80、81番は全て、線もしくは点の腐蝕のみによる制作である。69番を除く「強調されたカブリイチョ」の全作品は、ナンバーが刻み込まれた最終段階で初めてアクワティントもしくはラビによる腐蝕が施されていることから、同グループの当初においては、線もしくは点のみの腐蝕で仕上げる意図をもっていたと考えることも可能だろう。

第三章 戦争の情景と飢饉を扱ったグループ

デサストレ1番から64番までの版画では、ゴヤにより繰り返し描かれた七つのテーマを見出せる。^(註32)

- (1) フランス兵のスペイン女性強姦(4、9、10、11、13、19、31番及び「不名誉な勝利」)。

- (2) 折り重なった死体(12、16、18、21、22、23、27、28、62、63、64番)。

- (3) 銃殺(15、26、38番)。

- (4) 負傷者(6、20、24、25番)。

- (5) 絞殺もしくは絞首刑の場面、リンチを除く(14、31、32、33、34、35、36、37、39番)。

- (6) 遁走もしくは逃亡(41、42、43、44、45番)。

- (7) 飢饉(48、49、50、51、52、53、54、55、56、57、58、59、60、61番)。これにはその原因もしくは結果を扱った62、63、64番を含めない。

このようにゴヤは、ある程度テーマを意識して、シリーズとはいえないまでも、連続的に同一テーマの作品を配列しているであろう。それらを順を追って見ていくことで、何らかのストーリーが組み立てられるであろうか。

残酷で血なまぐさい悲劇の開幕を告げるデサストレ1番「来たるべきものへの悲しい予感」(図1)に続き、まず、フランス軍とスペイン民衆との格闘場面(2、3、4、5番)が登場する。そのうちの4(図2)及び5番は、女性が攻撃者である。独立戦争勃発後、

愛国心に目覚めたスペイン女性は、勇氣と情熱をもって男たちと共にフランス軍と戦った。また、何らかの戦争中の出来事や事件を扱った作品（6、7、8番）のうち、「何と勇敢な！」と題された7番は、サラゴースでの包囲戦において勇敢な行爲を成した女性アグステイーナ・アラゴンを描いている（註33）。これは本版画集において、英雄主義的なテーマを扱った唯一の作品である。その後、フランス兵たちによる暴行へと場面は移り（9、10、11、13番）、戦争に対するゴヤの抗議が強くなるようになる。それと同時に、画面の人物は攻撃者ではなく、負傷者や処刑せんとする人々など戦争による犠牲者が扱われはじめる。さらにそれが、山積みとなった死体として提示され、絶望的な死と、残された者の悲惨な生の見事な対比が展開されていく。その一枚一枚に付された題詞は意味深い。特に18番（図3）は、題詞「葬り捨てて黙っている」が示すように、死者に対して弔うこともかなわず、葬り捨てて置くしかない民衆の地獄図絵を我々に強烈に訴えかける。

28（図4）、29番の二枚は、スペイン民衆が行なったリンチをテーマとしている。足を縄でしばられ、引きずられる男に、一組の男女が棒でリンチを加えている28番に対し、29番も同場面だが、前作をより明確化するかのよう、男を引っ張る二人の人物が前景右側に描き加えられている。民衆のリンチに合っているこの男は、その当時アフランセサードと呼ばれた親仏家とみなすべきであろう。彼らフランス革命賛同者は、戦争中、同胞であるスペイン民衆の手でしばしば殺害された。この二枚には、それぞれ「暴徒」、「当然の報い」と、犠牲者及び民衆の相方に平等な立場から題詞を付している。

爆撃による惨害の一時をとらえた30番以後、39番（図5）までは、全版画集を通して最も残酷な行爲が描かれている。ゲリラ行爲に悩まされたフランス軍は、スペイン民衆に対して捕獲、殺害の後、肢体を切断して木に縛りつけるなどの非道残酷極まりない報復措置をとった。それまでの生と死のドラマは一転して、極限状態の人間に潜む野蛮なる本性が露骨に提示されていく。画面の人物を大きく扱い、ゴヤはその行爲を大胆にも強調するのである。

フェラーリやガントナーにより戦争のシンボルと解釈された「怪物」が登場する40番を境として、再度場面は転換し、ある特定の事件を基調に構成されはじめる。

戦禍をのがれて逃亡する民衆を描いた作品（41、44、45番）の間に、修道士を扱った作品（42、43番（図6））が挿入される。この二枚は、一八〇八年にフランス軍が、続いて一八一二年にカデイス憲法を制定した自由主義者と少数の民衆が企てた修道院の破壊とその財産の没収を扱っていると推せられるが、そこに「ロス・カプリチオス」以降の、修道士に対する痛烈な皮肉をうかがうことができるだろう。また、46、47番は、フランス軍による修道院襲撃の場面であろう（註36）。

一方、飢饉をテーマとした48番から61番までの版画のうち、49、54、55、57、61（図7）番は、飢饉に苦しむ民衆と上流階級を対照的に描いており、61番の題詞「彼らは身分が違うのだ」は、そうしたゴヤの社会批判を典型的に語っている。

当グループ最後の三枚（62、63、64番）のうち、62番（図8）では、頭巾を被った、顔の見えない人物が描かれている。この不思議な人物のイメージ・ソースとして、フラックスマンによるダンテ



図 1 デサストレ1 「来たるべきものへの悲しい予感」

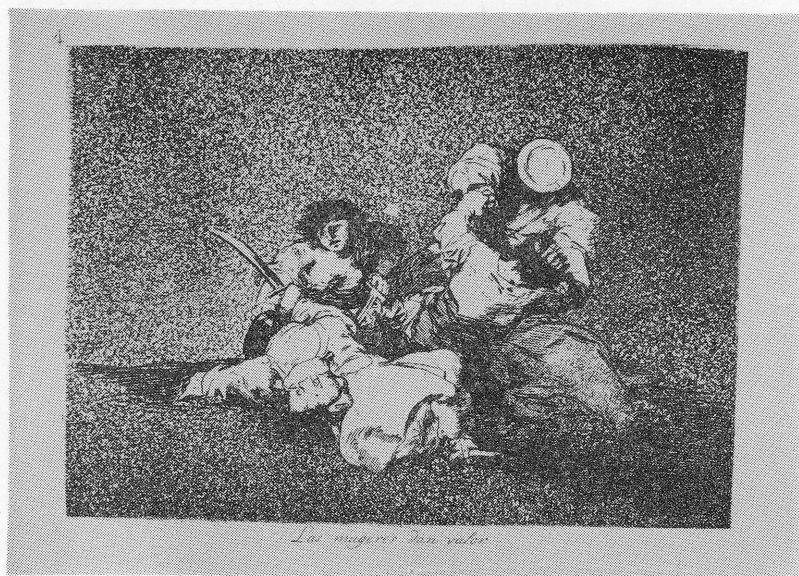


図 2 デサストレ4 「勇敢な女たち」



図 3 デサストレ 18「葬り捨てて黙っている」



図 4 デサストレ 28「暴徒」



図 5 デサストレ 32「これは何故だ」



図 6 デサストレ 43「これもそうだ」



図 7 デサストレ 61 「彼らは身分が違うのだ」



図 8 デサストレ 62 「死の床」

『神曲』のための挿絵があげられる。(註38)

帖や『ロス・カブリリーチ』にも幾度か登場したが、ここでは死

(註39)

のイメージとして、『死の床』という題詞を一層際立たせるのに役立っている。人間の顔がどこにも描かれておらず、何かしら不安な気分をさそう。冷え冷えとした空気と暗闇、そして寂涼のみが画面を支配する。顔を描かないことで、ゴヤは画面に緊張感を与え、死のイメージを一般化し深めたのである。

以上、戦争と飢饉をテーマとした1番から64番までの作品において、ゴヤは、ナポレオン軍との戦闘、また悲惨な戦禍や大飢饉を惹き起こした侵略者フランスへの抗議を表明する一方、人間の深層に潜む残忍な本性を告発している。しかもこの場合、視点を常に民衆の側において描く基本姿勢が貫かれていることを忘れてはならないであろう。

註

(32) ラフエンテ・フェラーリ、前掲書、pp. 50-53.

(33) 一八〇八年六月中旬から八月十四日まで続いたサラゴサにおける最初の包囲戦の最中、二十二歳の女性アグステイーナ Agustina Aráñは、バルティージョの砲台まで食糧を運搬する役目であった。彼女が砲台のところまで来た時、ちょうどフランス軍の放った火の手によってその場は完全に破壊された。これを見た彼女は勇敢にも、26ポンド砲を敵めがけて発射したという。

同じ主題を扱ったものに、王立サン・フェルナンド美術アカデミーの教師フアン・ガルベス Juan Galvez とフェルナンド・ブランビーラ Fernando Brambila の合作によるアクワティント集『サラゴサの廃墟 Ruinas de Zaragoza』(一八二二年)の一枚がある。アグステイーナを描いた彼らの版画やその下絵素描

は、ゴヤのデサストレ7番のための下絵素描と密接な類似性が確認される。

セイヤー、前掲書 pp. 133-135.

(34) ラフエンテ・フェラーリ、前掲書 p. 52 及び Joseph Gantner: Goya der Künstler und seine Welt, Berlin, 1974, p. 162.

(35) セイヤー、前掲書、p. 183.

(36) 註35に同じ。

(37) 一八一一年の暮から翌年八月にかけての大飢饉は、マドリードだけで二万人もの餓死者がでたと記録されている。

(38) フラックスマン John Flaxman がホメーロス、アイスキュロス、ダンテの挿絵に予定した有名な素描群は、一七九三年、ローマでピローリによって版画に移された。ゴヤはそのうち、ダンテの『神曲』地獄編から模写し、それは六枚の素描として現存している。この模写の制作年代については明らかではないが、ブラド所蔵の一枚に付された年記から、一七九五年と推定される。

ガッシー、前掲訳書 第二巻、五一—五一六頁。

(39) 頭巾で顔の见えない人物は、以下の作品にも登場。

素描帖 B... 32, 38, 78, 82番。カブリリーチ 3, 8, 22, 28, 34, 52番。デサストレ 26番。デイスバラテ 2, 6, 14番。ガッシーの全素描目録 140, 142, 143, 328, 339番の各作品他。

第四章 「強調されたカブリリーチ」

I. 各作品の解説

本版画集の最終章を形成する「強調されたカブリリーチ」(註40)は、象徴的な動物、鳥、怪物の登場によって、64番までの写実の世界から一変する。各版画に付された題詞も暗示的、象徴的である。『ロス・

カブリーチ』に始まる暗喩による社会批判は、さらに晩年の銅版画集『ロス・ディスパラテス』へと引き継がれていくが、本シリーズには、ゴヤの制作意図が何であったか、解釈の困難な作品が多く含まれている。前述したように、本シリーズは、最終ナンバーのみが左上隅にあり、二種類の番号が付された戦争と飢饉を扱ったグループの制作完了後、つまり独立戦争の終結した一八一四年以降に刻み始められたと推測される。

ニージェル・グレンディニングは、本シリーズに登場する動物のイメージの源泉について詳細な研究を行ない、特にジャンパッティスタ・カステイの詩『おしやべりする動物たち *Gli animali parlanti*』^(註41)に着目して論じている。その最大の根拠は、74番(図9)の画面中央で、狼が記している文章の最後が、カステイと明白に読み取れ、『おしやべりする動物たち』の第二十一編五十七節最終行のスペイン語訳、「あわれな人間よ、罪はお前にある。カステイ。 *Misera humanidad, la culpa es tuya. Casti*」^(註42)とみなされるからである。

グレンディニングの説をまとめるとほぼ次のようになる。

「強調されたカブリーチ」は、フェルナンド七世による君主政治と彼をとりまく宮中党に対する攻撃という点で一貫したテーマをもっている。

まず、71(図10)及び72番の「こうもり」は、『おしやべりする動物たち』の、法律を乱用する立法学者の悪魔(第二十四編)がモデルで、詩における権威の乱用のテーマが、フェルナンド七世下の政府と関連づけられる。

73番(図11)に描かれた「ふくろう」は、詩中、残酷な狂信家の

修道士(第二十編)として登場し、「猫」は彼の聴罪師(第十七編)で、フェルナンド七世下の裁判における権力の乱用と偽善的信心を皮肉ったと解釈できよう。

さて、『おしやべりする動物たち』の中心人物的存在である、メス狼で残忍な詐欺師で君主絶対権力の支持者の大臣(第十編より)を登場させて、フェルナンド七世を支える宮中党のサン・カルロス公爵やエグイアラを攻撃した74番(図9)と同様、75番においても、詩中の「女王陛下の裁判」に登場した動物たちが宮中党の人々の諷刺となっている。

76番(図12)に登場する「禿鷹」は、詩では、君主政府の敵を倒すために政府軍と共に戦い(第八編)、従ってフェルナンド七世勢力の象徴とみなせよう。

狼、馬、犬の描かれた78番は、それぞれ詩より、絶対主義提唱者「狼」に対してスペイン立憲を求める勢力「馬」の闘争と、革命思想家「犬」の立場を諷刺したと推せられる。

最後に、79番(図13)で葬られ、80番で復活する女性は、詩中の「正義の女神」に該当し、一度葬り去られた理性及び正義が再び復活する、詩と同様の展開を示している。

右に掲げた以外の作品で、グレンディニングは、宮中党の狂信的聖職者への諷刺(66(図14)、67番)、^(註43)邪悪な聖職者の俗化や腐敗に対する痛烈な批判(68番)、^(註44)民衆が悪法のもとで隷属する姿(70番)、教会権力の脅威(77番)と解釈して、本シリーズにおけるテーマの一貫性を指摘している。但し、66(図14)及び67番については、カステイとは別の、ラ・フォンテーヌの寓話「聖遺骸を運ぶ驢馬」^(註45)をあげ、この二枚の版画のうち、前者はこの寓話の動物の場面で、

後者はその人間への適用とか寓意を描いたものと考察している。^(註45)

本シリーズはグレンディニングのように、異端審問所などの宗教機関を悪用して自由主義者を弾圧した一八一四―一八二〇年期のフェルナンド七世及び一部の聖職者(宮中党)による政治社会を攻撃したものと解釈できるであろう。

独立戦争後の一八一四年五月四日、フェルナンド七世は復位に際して、貧民救済政治を開始する旨を宣言するが、彼の意図は、自由主義運動を防ぐことにあり、勿論、一八一二年の「カディス憲法」^(註46)はこの時破棄された。それは、同年七月二十一日に制定された異端審問制度の復活で頂点に達する。^(註47)こうして宮中党と共に自由主義者弾圧に乗り出したものの、フェルナンド七世は財政に関して全く無能で、戦後の国家財政は破産寸前の状態に陥った。また宮中党の内
部は権力闘争によって分裂をきたし、行政は混乱を極めた。このような情勢下で再び、自由主義運動は各地で勃発していくのである。

前述したように、グレンディニングは「強調されたカブリーチ」^(註48)全体を、一貫してフェルナンド七世下の政府への攻撃及び諷刺と解釈し、ピエール・ガッシェもほぼ同一見解に立っている。^(註49)しかし、ラフエンテ・フェラーリは、本シリーズの作品中、独立戦争中の様子を描いた作品が時々、年代を逆のぼって挿入され、矛盾する要素を含むと考えている。両者の見解の相異は、特に^(註50)76(図12)及び78番に登場する象徴的動物の解釈の違いから生じている。^(註51)象徴主義に基づく本シリーズの各作品は、そのテーマにおいてさまざまな解釈を可能とするのである。従って、グレンディニングとは異なる以下の解釈も無視することができないであろう。

最初の作品65番は、独立戦争中にフランス軍が行なった金銭上の



図9 デサストレ 74「これはもう最悪だ、!」

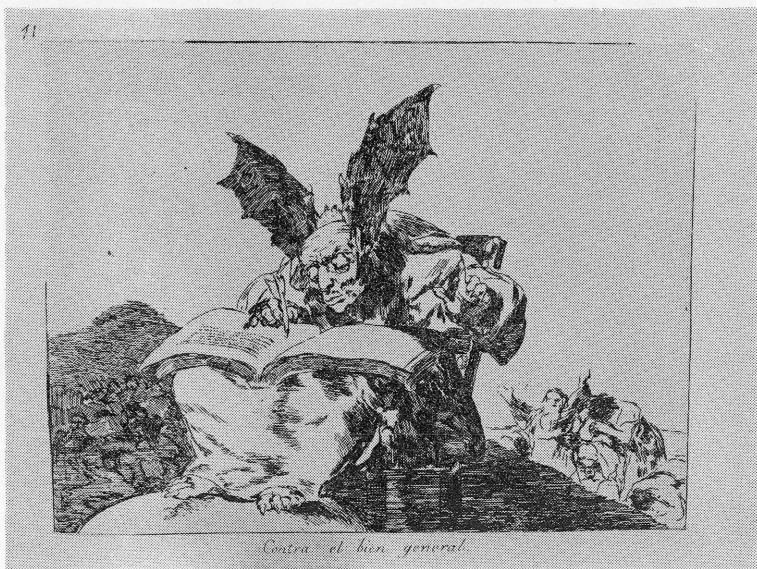


図 10 デサストレ 71「公共善に反して」

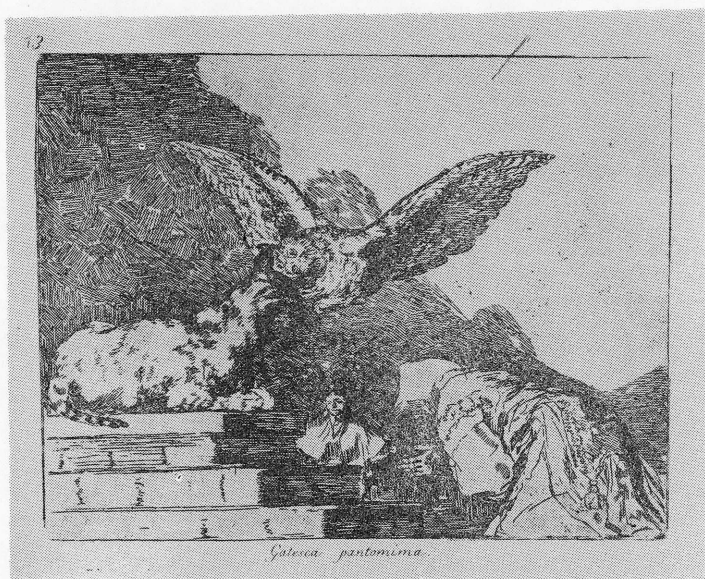


図 11 デサストレ 73「猫のパントマイム」



図 12 デサストレ 76「人食い秃鷹」

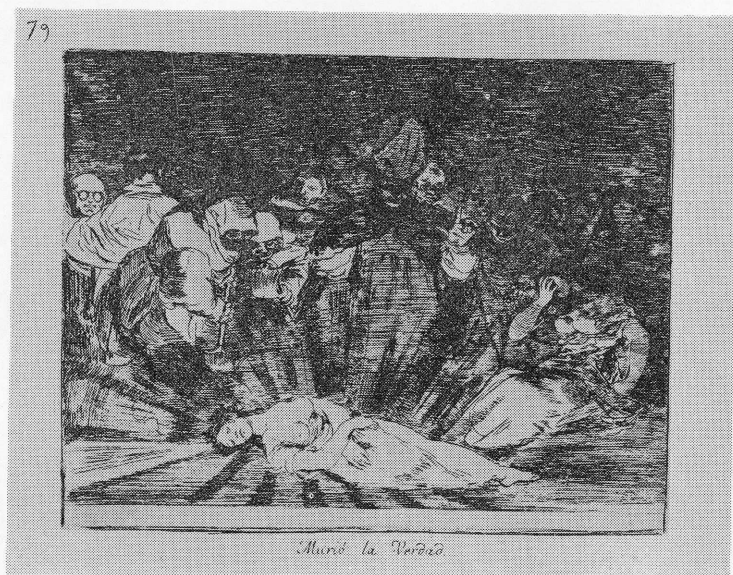


図 13 デサストレ 79「真実は死んだ」



図 14 デサストレ 66「奇妙な信心!」

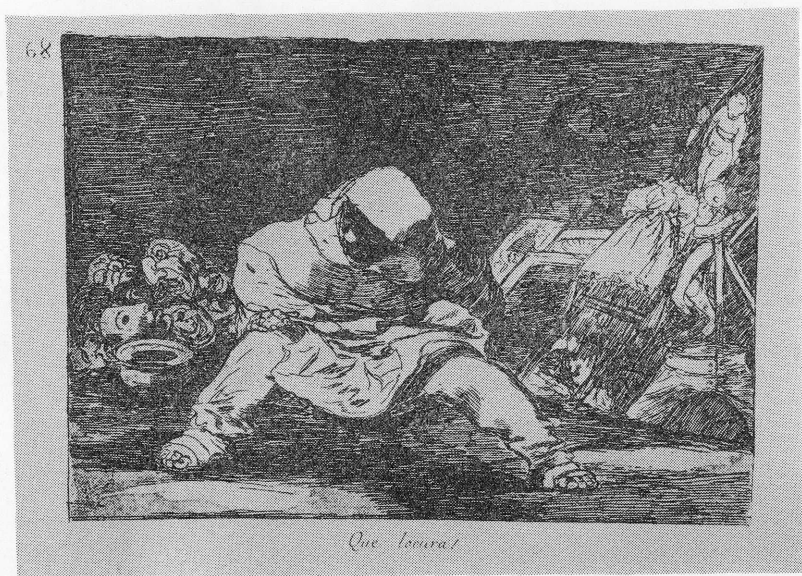


図 15 デサストレ 68「何という気狂い沙汰!」

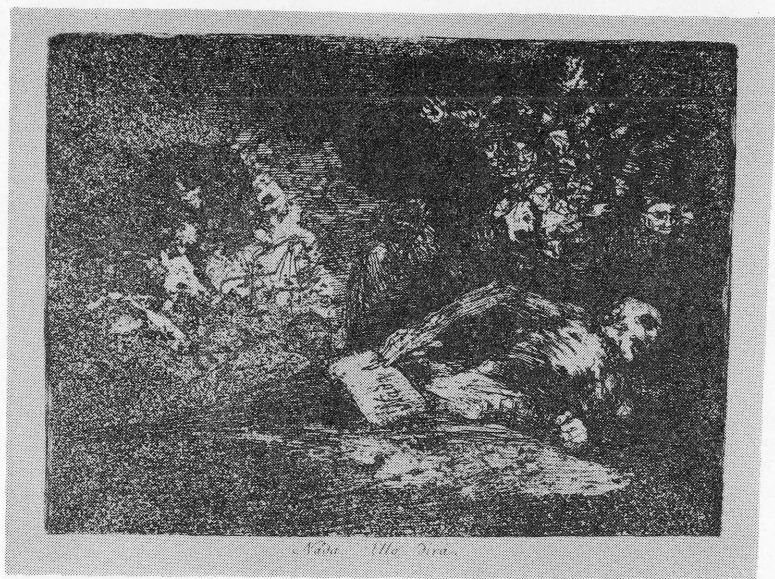


図 16 デサストレ 69「無だ，事実が物語るだろう」

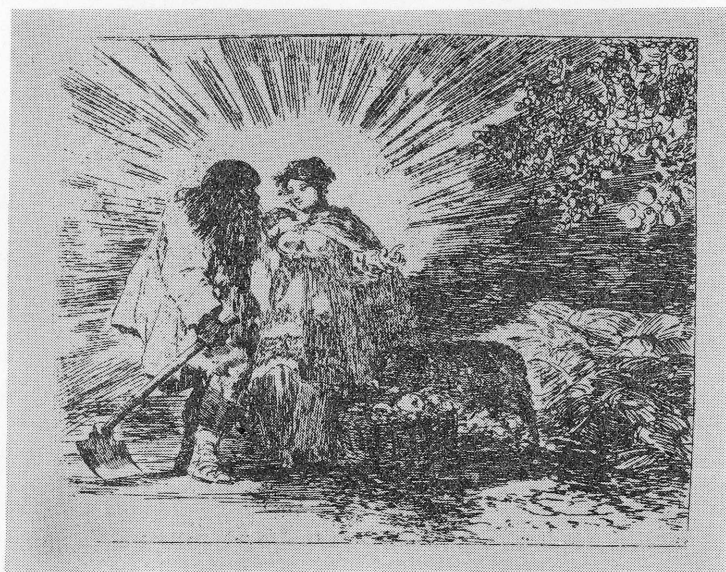


図 17 デサストレ 82「これが真実だ」

報復措置で、財産を没収する目的で民衆を登録している場面を描いている、とラフエンテ・フェラーリは解釈する。右側の犬の存在が何らかの意味をもつかどうか、また、フランス兵以外の人物が、全て手袋をはめた手に白い布を持って、強風に耐えているが、この手袋と布も何を意味するのか不明である。白い布は、「愚者の妄」と画家の死後に命名されたデイスパラテ4番の男の手にも認められるが、これは今後の課題となろう。

修道士を攻撃したカブリーチ^(註51)は4番と類似する68番(図15)は、スプーンを手にしやがみ込む修道士の背後に、宗教画や人形、松葉杖、仮面などを雑然と描いている。仮面は古くから欺瞞のシンボルであった「ロース・カブリーチ^(註51)」の時代に較べて、修道士たちが自由主義弾圧の道具と化したフェルナンド七世の時期に刻まれた本シリーズは、同種のテーマにもかかわらず、一層深刻かつ辛辣な攻撃、非難の対象となっている感を受ける。

ゴヤの無神論、もしくは懷疑主義の信条を表明したのが「無だ、事実が物語るだろう *Nada. Ello dirá*」の題詞で有名な69番(図16)で、王立サン・フェルナンド美術アカデミーが初版を刊行する際にこう書き換えられた。ベルムーデスのセットに記されたゴヤ本来の題詞は、「無だ、(彼は)そう言っている *Nada. Ello lo dice*」と、はるかに断定的表現であった。ラフエンテ・フェラーリは本作を、民衆たちと同様に戦後社会に希望を託したゴヤが、一八一四年に味わった幻滅感と、それによる懷疑主義や不安の表明と考察している。

スペインのことわざ、「盲人は盲人を導く」と符合する70番は、一八一四年以降に捕えられ、徒刑場に連行される親仏派の人々を描い

た、とガッシェによって解釈されている。しかしロブでつながれた人々に、聖職者、官吏、民衆など各層の人々が確認されるため、フェルナンド七世下の無能な政府に引きずられるスペイン国民全体を表現したと考えるべきではないだろうか。本作の画面左下隅に制作年の記入があるが判読できない。

71番から最終作品の82番まで、特に象徴的な動物が数多く登場し、様々な解釈が許されよう。中でも、民衆の攻撃を受ける76番(図12)の「禿鷹」に関しては、ナポレオンを象徴し、ウオーターラーの海戦の暗喩とラフエンテ・フェラーリは解釈する。だが、群衆の中の幾人かの顔から嘲笑の色が読みとれ、この「禿鷹」を、民衆が一致団結して放逐したナポレオンの勢力とは同定し難い。私としては、フェルナンド七世への攻撃とみるグレンディニングの説を支持したい。76番以降^(註53)、画面には希望と救済のトーンがのぞき始める。77番では、聖職者のバランスを支える網自体が今にも切れそうである。また、78番の「馬」は、国家を防御するスペイン民衆の象徴として解釈され(ラフエンテ・フェラーリ)、「狼」に対して果敢に戦っている。さらに79番(図13)で、一度聖職者によって葬り去られんとした「真実」の象徴である女性が、80番では復活の予兆に変っている^(註54)。ラフエンテ・フェラーリ、グレンディニングも同様に、この「真実」の背後の人々がフェルナンド七世の加担者の、驚きやうばいを表していると考えている。ゴヤは、79(図13)及び80番、82番(図17)において「真実」の女性像を提示しているのだが、彼の言う「真実」とは何であったのだろうか。

一八二〇年一月一日、アストウーリアスの指揮官ラファエル・デ・リエーゴ將軍は、フェルナンド七世に対し、カデイス憲法の承認を

要求して叛乱を起こした。この叛乱を契機に、同年三月九日、マドリード市民はカデイス憲法をフェルナンドに認めさせるのに成功するが、このリエーゴ將軍による自由主義革命の理念、すなわち一八二二年のカデイス憲法を、ゴヤは「真実」と見て描いたと考えられないだろうか。彼は素描帖でも「真実」や「理性」に対する讃美を表明している。^(註55)中でも「素晴らしい理性」と題した素描(素描帖C 122)は、正義の女神が不合理のシンボルとしての黒鳥を追い払っている。これも、リエーゴ將軍の革命を意味するであろう。

また、戦争そのものの象徴と解釈しうる怪物の描かれた^(註56)81番の後、「これが真実だ」と題された最終作品82番(図17)では、月桂冠を被った正義か自由の女神が提示される。彼女は、くわを手に持つ農夫に、何かを指し示している。女神の横には野菜の入ったかごや羊、粉袋、実をたわわにつけた枝など、スペインの黄金時代の再生を暗示する要素が描き加えられている。^(註57)本作のこれら希望的ニュアンスや題詞の確信に満ちた響きは、カデイス憲法がフェルナンド七世によって承認された一八二〇年ごろに制作されたことを推測させる。この意味では、「強調されたカブリーチ」が一八二〇年の自由主義革命を契機として刻み始められ、その完成を、再び専制政体にもどる一八二三年とする可能性もあろう。^(註58)その場合、制作時期は『ロス・デイスパラテス』や『黒い絵』シリーズと重なることになる。

銅版画集『ロス・デイスパラテス』には、『ロス・カブリーチ』や、さらに逆上って『カルトン』で取りあげたテーマがいくつか登場する。しかし、一九世紀以前の楽しく嬉々とした人間の表情は、ここで醜惡なものに転じ、全シリーズを通して暗い。それは

抵抗しえない運命を前にした個人の無力感を思わせる。これらと様式的にも酷似した『黒い絵』十四点は、まさに暗黒の世界である。しかし、この晩年の二シリーズに共通するイメージ、様式や主題は、私には「強調されたカブリーチ」とは全く異質な世界として映る。また、『戦争の惨禍』のあのベルムデスのセットには、フェルナンド七世の自由主義者弾圧への抗議を表明した三枚の囚人を描いた版画が含まれていたことから、一八二〇年、リエーゴ將軍の自由主義革命とそれに続くフェルナンド七世のカデイス憲法承認直後にその制作を完了したと私は考えたい。

II. ゴヤの啓蒙主義思想

一八一四年二月二十四日、ゴヤは、枢機卿ドン・ルイス・デ・ボルボン親王を首班とする摂政府に対し、「ヨーロッパの暴君に対するスペイン国民の最も英雄的な場面を作品に描きとどめたい」という希望を伝え、三月九日付で王の許可が与えられた。こうして描かれた「一八〇八年五月二日」と「五月三日」、特に後者は、ゴヤの制作における姿勢を考えるうえで重要と思われる。処刑囚の中でひと際目立つ存在の、白シャツ男の手のひらにくぼみが認められる。それはあたかも、キリストの受難図のようである。この意味において「五月三日」は、キリストを民衆におきかえた姿を描いた作品と解釈しうるであろう。ヴェントゥーリは、本作をこう評している。

「八月三日の統殺は叙事詩的な理想の表現とみなされるべきなのだ。民衆の生活における最も貧しく最も非人間的な、最も卑俗的なものが、その社会的性格やその道德的性格を変質されることな

く、ゴヤの手によって叙事詩 *^agos* の高みにまで引き上げられる。フランス革命が主張した見放された者、犠牲者、敗北者に向けられた人間的関心が、ゴヤにとっては絵画のモチーフとなった。それは絵画における封建主義の終末である。^(註61)

このように、啓蒙主義思想の洗礼を受けたゴヤの民衆信仰とも呼ぶべき考え方は、版画集『戦争の惨禍』の制作でも大きな柱となっていることはしばしば記してきた。この版画集が、『ロス・カプリーチ』の流れを汲む反異端審問や反修道士の主題を多く扱っている反面、それらと一見矛盾する宗教画の制作にもゴヤは打ち込んだのである。たとえば、一八一七年にセビーリヤの大聖堂に描いた『聖女フスタと聖女ルフィーナ』を皮切りにその後三年間、宗教画にも専心し、サンチェス・カントンは、特に一八一九年を、ゴヤの「宗教画の年」と呼んでいる。^(註62)ゴヤは何故、今さら宗教画に打ち込む必要があったのだろうか。この問いは、当時のスペインの知識人階級における信仰の問題が一つの解答を与えてくれるであろう。クリンジェンダーによれば、

ゴヤや彼の啓蒙主義の友人たちの間で信仰の問題は、キリスト教徒と有神論者もしくは無神論者といった抽象的、哲学的次元のものではない。彼らはもっと実質的で即物的な問題とかかわっていた。たとえば、スペインにおける教会は神の真の感情を人々に伝えているかどうかという疑問や、修道士たちがはたして必要なものかどうか。当時の修道士たちは、明らかに弾圧のための道具と化していた。つまり彼らは、聖職者の全派とスペイン国カトリックにおける腐敗の極悪非道な要素を形成する教会制度を激しく攻撃した。(中略)ゴヤの時代のスペインでの自由主義は、それ

でも一八世紀の合理主義の真の子孫であった。その内容は、神の靈感に対する祈りというよりは、人間固有の完全性における信念に端を発していた。従って、人々の教育と一般の啓蒙化に彼らは熱意をもつてあつた。^(註64)

このクリンジェンダーの説から、ゴヤの宗教画(一八一七—一九年)は、彼の啓蒙主義思想の一種の表明手段であつたと解釈しうるが、その直接の動機としては二つ考えられる。ひとつは、当時見失われてしまっていた神の真の信仰を提示する試みであり、第二は、神ではなく、民衆もしくは人間個々の生まれもつ完全性に対する信念もしくは信仰の表現である。

このようにゴヤは、宗教画において自己の信念の表明及び民衆の啓蒙化を図ると同時に、社会の混乱と悪の根源とみなされる当時の聖職者や教会全般に対し、『ロス・カプリーチ』や『強調されたカプリーチ』、また素描においても辛らつた批判を試みたのである。

註

(40) *enfático* は、「強調される」「主張される」という意味以外に、「直接ではなく暗喩によって論点を明示する」意も含まれる。後者の意味が、本シリーズ全体の不可思議な内容にふさわしい。

Nigel Glendinning: A Solution to the Enigma of Goya's 'Emphatic Caprices' Nos. 65-80 of The Disasters of War, Apollo, May, 1978, vol. C VII, No. 193, p. 186.

なお、*caprichos enfáticos* とする表現は、ヘルムート・デス・ヤットのタイトル頁の文章中に見出せる。註9参照。

(41) *Gianbattista Casti* (一七二四—一八〇三年)。イタリアの詩人。

絶対君主政体における問題に焦点をあて、王や役人の偽善と権力の乱用を攻撃した『おしゃべりする動物たち』の初版は一八〇二年、パリとミラノにて発売。この詩に展開される架空の物語が、当時のスペイン史と驚くほど類似している事実は重要と思われる。

グレンディニング、前掲論文、p. 187.

- (42) イタリア語原文は、*O schiava umana! la colpa e tua*. カステイの原文では、「隷属された schiava」の部分で、ゴヤのスペイン語では、「あわれな misera」に置き換えられている。

グレンディニング、前掲論文、p. 188

- (43) カステイの詩第二十六編において、法律を「公の鎖、もしくは隷属の源」と定義。

グレンディニング、前掲論文、p. 188.

- (44) La Fontaine フランスの寓話作家。ゴヤが当時知っていたであろうラ・フォンテーヌのイラスト入りの翻訳本やエンブレムについて、ルヴィティエヌも論じている。

- George Levine: *Goya, Les Emblèmes et la Revanche* <L'Âne portant des Reliques>, *Gazette des Beaux-Arts*, Avril, 1979, pp. 174-178.

- (45) 以上、グレンディニングの論説について詳しくは、

グレンディニング、前掲論文、pp. 186-191.

独立戦争勃発後、スペインの知識人階級は四派に分裂した。そのうちの一派、フランスを攻撃する一方、当時のスペインに革命的新憲法を制定しようと活動していたグループは、ナポレオン軍に占領されていなかった唯一の都市カディスにおいて議会を召集することに成功する。同議会は、主権在民、出版の自由、人民の平等など自由主義に基づく主張を相次いで宣言し、一八二二年、所謂「カディス憲法」が制定された。同憲法の理念と主旨は一種の共和主義であり、その目的は、立法化によって、専制君主に制限を加えることであつた。その後の立憲政治への道における同憲法の重要性は、政治的理念以上に、その自由主義思想にある。

詳しくは、

- (47) Raymond Carr: *Spain 1808-1939*, Oxford, 1965, pp. 92-105.

一八一四年、フェルナンド七世は、専制地方自治制度、カステイリヤ教会会議、封建的税制度など次々と旧来の専制君主制度を復活させた。

- (48) 下層階級出身の修道士と司祭の一派で形成される宮中党 (camerilla) には、サン・カルロス公爵、エグイア、ラルディサバル、マティスチエフラがいた。フェルナンド七世の日和見的性格をうまくあやつった彼らは、異端審問所などの宗教機関を利用して、敵対する自由主義者を見境なく捕えては処刑した。

- (49) ビエール・ガッシエの主題解釈については、前掲訳書、第二巻、二九二—三〇頁参照。

- (50) ラフエンテ・フェラーリの解釈は、前掲書、pp. 179-191 参照。

- (51) セイヤー、前掲書 p. 284.

- (52) 註51に同じ。

- (53) 本作の下絵素描で、この聖職者は三重の教皇冠を被っている。従って、教皇ピオ七世を表現したものであろう。しかし、単に教皇を諷刺したというよりは、教会全般にゴヤの批判が向けられていると解釈されよう。

- (54) 真実の復活を描いたものに、ヤコブ・キャッツ Jacob Cats の象徴的版画作品 *Waerheyt's kracht-verità non può star sepolta* がある。ルヴィティエヌは、キャッツとゴヤのデッサンに 80 番を比較している。

- George Levine: *Some Emblematic Source of Goya*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1959, pp. 110-111.

- (55) 素描帖 C: 115、117、118、122 番。F: 45 番など。

- (56) 月桂冠は人間の侮辱にもかかわらず自己を常に緑に保つことから、月桂冠は特に詩神など永遠不滅ものの象徴に被せられる。

アンドレ・マンソン、「寓意の図像学」末松 寿訳、一四五及び一四九頁参照。

(57) ガッシェ、前掲訳書、第二巻、三一〇頁。

セイヤーは、「強調されたカブリリーチ」の制作年代を一八二〇—二三年頃と考察している。

(58) セイヤー、前掲書、p. 129.

また、制作終了年を一八二三年までとする説もある。これについては、

ホセ・カモン・アスナール、「ゴヤ版画論」、『スペイン版画の全貌展 ゴヤからピカソ』（一九七四年）カタログ、一五六頁参照。

一八六四年の初版刊行に際し、王立サン・フェルナンド美術アカデミーがつけた総タイトルは、『Proverbios(ことわざ)』であった。ハリスの研究によれば、同シリーズの各作品が何らかのスペインのことわざと符合するらしく、あなたがち不適當なタイトルではなかったといえるだろう。だが、現存する十四枚のゴヤによる試刷りには、ゴヤ自筆と推定される題詞が鉛筆書きされ、それらは一枚を除いて全て、『Disparate(妄、愚、不条理)』の言葉で始まっている。この「デイスパラーテ」という言葉こそ、同シリーズの根底に流れるゴヤの理念となろう。未完に終わった同シリーズの銅版は合計二十二枚現存するが、制作年の刻まれたものはない。

(60)

『ロス・デイスパラーテス』と酷似する『黒い絵』十四点は、後に『聾者の家 Quinta del Sordo』と呼ばれた別荘の一階及び二階の壁面に描かれた。黒、褐色、灰色を基調とした同シリーズは、ゴヤの絵画の集大成とみなされる。その制作時期は、『ロス・デイスパラーテス』同様、一八二〇—二三年と推測されている。しかし、サラスは、フランスの介入によってスペインが再び専制政治にもどろうとした一八二二年後半から一八二三年前半、特に一八二三年四月から八月、ゴヤの人間に対する絶望感、孤独感が最も大きくなった時期にまで下げている。

X. de Satas: Minucias sobre Goya, Homenaje a E.

Oroyco Diaz, 1979, pp. 245-258.

(61) ヴェントウーリ、前掲訳書、一五頁。

(62) F. J. Sánchez Cantón: Vida y obras de Goya, Madrid, 1951. 「ゴヤ論」神吉敏三訳、二〇五頁。

(63) 註4参照。

(64) F. D. Klingender: Goya in the Democratic Tradition, London, 1948, pp. 182-184.

おわりに

本稿を閉じるにあたって、『戦争の惨禍』全シリーズに流れるゴヤの信条について要約しておきたいと思う。

まず、独立戦争期間中の光景を描いた作品群においては、作者の目的は、彼の祖国を悲惨な状態に追い込んだナポレオン軍に対する批難の表明もさることながら、はからずも戦争によって露わとなった人間の恐るべき内面の告発にあつた。本シリーズに先行する例は、ジャック・カローの『戦争の大悲惨』(一六三三年)やゴヤと同時代のファン・ガルベスとフェルナンド・ブランビラによる『サラゴサの廃墟』(一八二二年)があげられる。

一五九二年に生まれ、後期マニエリスムに位置するカローの版画家としての特質は、透徹した構想力と上質の描線に代表される。カローの『戦争の大悲惨』の各場面は、版画集『ロス・カブリリーチ』の着想をゴヤに与えたと思われる一六一七年の『カブリリーチ』や、一六二〇年の『インブルネータ市』同様、奥行き深い、規律正しい遠近法のもとに構成され、精密なる線によって描写されている。これらの作品は絵画的な感情移入をどの部分にも交えていない。

(註67) かのようである。カロの作品にうかがえるこのような印象は、彼の時代の絶対者である神に対する信仰に裏付けられてのものだろう。

カロの時代の人々は、神の被創造物としての人間の正義に至上の信頼感を置いていた。また、略奪や拷問、死刑の場面を描いた作品をカロは多く残しているが、その制作意図は、人間の罪業に対する神からの天罰という、まさしく理性による審判を画面に定着することにあったと解釈しうるだろう。(註68) 彼のこの精神は、『戦争の大悲惨』全体を流れる思想で、地上の戦争の悲劇的な光景を、彼らの罪業ゆえの当然の報いとして冷静に受けとめている。

次に、ガルベスとブランビラによる銅版画集『サラゴースの廃墟』は、包圍戦後の荒涼たる風景二十三枚と市民の肖像画十二枚からなる。英雄たちの肖像は、どれも皆勝ち誇った様子で武器を手にしており、風景画も、恐ろしい出来事を記念碑的に取り扱っている。(註69) この包圍戦でのスペイン民衆の輝かしい行為を歴史の中に描きとどめることが、その制作目的であったことを思わせる。

ゴヤは以上の版画集から、いくつかのテーマに関しては着想を得たかもしれない。しかし、カロのように、戦禍を神から下った天罰として正統化しておらず、ましてやガルベスのように、歴史的記念碑として描いているのでもないことは明らかである。ゴヤの制作の興味は、人間そのものに向けられ、作者さえも意識しなかった面もあるが、人間の内面に潜む恐るべき動物的本性をあばき出す結果となった。戦争という極限状態におかれた人間のデモンを目のあたりにしたこの独立戦争を契機に、ゴヤの世界は、徐々に自己の内面へと限りなく沈潜して行く。六十代半ばで経験した戦争の刻印

が、ゴヤの作品にいかに反映されているかを考えるにあたり、同じく戦争体験のもとに育ったヘミングウェイの文学作品と比較することが許されるであろう。

二〇世紀のアメリカの文豪アーネスト・ヘミングウェイは、『ロスト・ジェネレーション』の代表的作家といわれる。「ロスト・ジェネレーション」とは、知られている通り、第一次世界大戦の体験が宗教も、道徳も、人間の精神も押しつぶし、絶望と虚無に落ち込んだ一九二〇年から一九三〇年代にかけてのアメリカの若い作家たちのことである。ヘミングウェイの戦争体験は彼の文学において、無意味で愚劣な外部世界と、孤立した人間の対立という図式となって展開する。特に、第一次大戦におけるイタリア戦線が背景となる『武器よさらば』において、戦争も戦禍も、人生を彩る風景にすぎないのではないかという空虚の中に、一切は悪夢として二〇世紀の悲劇が描かれている。戦争を否定するというよりは、尊厳なもの何ひとつない現実(註70)に激しく鋭く食い込むものの、一切は虚しいという観念が支配的である。神の救いなど望めない、その存在すら信じられないという作者の信条の表現が明白に読み取れるのである。しかし、ヘミングウェイは、虚無に陥りながらも、人間そのものに對しては、その行動力と愛なる感情ゆえに深い信頼をおいている。この信条は、彼の作品の最大のテーマとして徐々に育まれてゆき、晩年、それはもはや確固たる信念となつて、『老人と海』において集大成される。ここで彼は、人間の不屈の精神と勇気を力強く描いているのである。このように、戦争は彼を、現実に対する空虚感以上に、その苦難に耐えながらも必死で生き抜く人間の姿への讚美に導いたのである。

いかに私に戦争の体験がないとはいへ、ゴヤとは生きた時代、国民性、宗教観、また、戦争体験の年齢の異なるヘミングウェイを引き合いに出したことは軽薄であつたかもしれない。しかし、ひたむきな人間の生きざまに對する彼の信仰は、ゴヤの一八一九年の一連の宗教画に表われた信念と一脈通じるところがあるように思う。

当時のゴヤの宗教画が、『ロス・カプリーチ』の時代からの啓蒙主義思想の再度の表明として、「強調されたカプリーチ」と表裏一体をなすものとして解釈しうるであらうことはすでに前述した。しかし、『ロス・カプリーチ』以来、独立戦争をはさんで二十年を経過した彼の啓蒙主義は、自ずと変化と発展が認められるはずである。一例として『聖ホセ・デ・カラサンスの最後の聖体拝領』をあげて考えてみよう。^(註五)

聖ホセ・デ・カラサンスは、スペイン及びその他の国々に学校や同類の機構をもつ設立物として継承された体制の創立者で、教育史における最も重要な人物の一人である。ゴヤ自身、カラサンスの後継者の創設になるサラゴサの「宗教学校」で最初の教育を受けている。ゴヤが彼の肖像画において、聖体拝領という莊重な一瞬を選んだのは、約束型に従つた奇蹟や神業ではなく、偉大な教育者の闘争を続けるために必要とされた彼の頑丈さを描き出すためであつたと思われる。すでに神ではない人間の、純粹な精神の強さに対するゴヤの傾倒をこの作品は永遠化しているであらう。それはまた、当時の自由主義者たちの信念でもあつた。「強調されたカプリーチ」の後半において、ゴヤは、あからさまに聖職者を真実もしくは正義の敵として扱っている。これは、彼らの墮落を攻撃するばかりか、もはや人間を救いうる神の存在自体が画家の内面で崩壊しつつ

あつたことを意味しているのではないだろうか。この点では、『ロス・カプリーチ』の時代の啓蒙主義とのかい離が認められ、また、ボッサや中世後期の絵画との大きな隔りを見出すことができる。

『戦争の惨禍』にうかがわれるゴヤの内面における神の概念の崩壊、それにかわる人間の行動に對する信念の芽生えと人間讃美への展開こそが、ゴヤをして美術史における近代の幕明けと見る由縁であり、この点に、本版画集の獨創性と意義があるものと私は思う。

註

(65) 註12参照。

(66) 註33参照。

(67) 高見堅志郎「ミクロの内実、ジャック・カロの生涯と作品」、みづゑ、昭和53年11月号、美術出版社、五六頁。

(68) Fred Licht: Goya. The Origins of the Modern Temper in Art, New York, 1979, p. 136.

(69) 註33に同じ。

(70) 大久保康雄「ヘミングウェイ人と作品」、新潮文庫『武器よさらば』「誰がために鐘は鳴る」収録。

(71) San José de Calasanz (一五五六—一六四八年)。スペインの教育者。彼の最初の「宗教学校」は、一五九七年、ローマに創立。^(註七)

(72) クリンジエンター、前掲書、p. 186.

附記

つねに御指導賜りました大高先生に、ここに心から感謝いたします。尚、図版は一八六三年、王立サン・フェルナンド美術アカデミー刊行の第一版を収録したドヴァー版の『ゴヤ、戦争の惨禍』(ニューヨーク、一九六七年)から複写転載したものである。